

Marta Anna Raczek-Karcz

Krakowska Akademia im. A. Frycza-Modrzewskiego

## Pokaż mi swojego Dewa, a powiem ci, kim jesteś

*Devdas* Sarata Chandry Chattopadhyaya  
jako fenomen kultury popularnej

*Czasami jednak naprawdę żal mi Dewdasa.  
Słowa narratora kończące powieść *Devdas*<sup>1</sup>*

Na wstępie moich rozważań zaryzykuję tezę, że definicji oraz modeli adaptacji stworzono i opisano niemal tyle, ile powstało rozmaitych filmowych wersji słynnych i mniej znanych utworów literackich. Adaptacja była i jest jednym z najchętniej wykorzystywanych sposobów produkcji filmowej. Popularności tej formuły realizacyjnej mogłaby przyświecać złota fraza inżyniera Mamonia, bohatera *Rejsu* (1970, reż. Marek Piwowski), któremu – jak powszechnie wiadomo – podobały się tylko te melodie, które już raz słyszał. Adaptacja – bez względu na obiektywną wartość dzieła filmowego – najczęściej jest skazana na sukces frekwencyjny, dlatego tak chętnie sięgają po nią amerykańskie studia filmowe czy producenci telewizyjni. Nadanie wizualnej formy postaciom i miejscom znanym z książek, ożywienie wydarzeń opisanych na kartach powieści, wreszcie tworzenie trawestacji, sequeli i prequeli znanych narracji to powszechna strategia wśród filmowców we wszystkich niemal miejscach na ziemi.

Fenomen adaptacji każe teoretykom i krytykom związanym z X muzą nieustannie zadawać pytania o typ, sens i wartość dzieł będących inkarnacją rozmaitych tekstów. Spory wywołują zastosowane przez reżyserów, scenarzystów i producentów strategie gry z literackim pierwowzorem. Nagminne są zarzuty odsądzające twórców adaptacji od czci dla oryginału i wiary w raz spisane nar-

---

<sup>1</sup> Saratchandra Chattopadhyay, *Devdas*, tłum. z bengalskiego Sreejata Guha, Penguin Books India, New Delhi 2002, s. 128. Powieść nie ukazała się dotąd po polsku, korzystałam z jej angielskiego tłumaczenia. Wszystkie spolszczone przeze mnie cytaty pochodzą z tego właśnie wydania.

racje. Dyskusje wywołują decyzje dotyczące obsady, wyboru miejsc osadzenia fabuły, nie wspominając już o rozmaitych pominięciach, przemilczeniach, przekształceniach i zaniedbaniach. Adaptacja to zarówno sposób na sukces, jak i na spektakularną porażkę i w *box office*, i w sercach widzów.

Z perspektywy badaczy kultury współczesnej adaptacja jest produktem niezwykle poręcznym, dostarcza bowiem analitycznych tropów pozwalających śledzić przemiany wzorców kulturowych, postaw i hierarchii wartości. Dotyczy to zwłaszcza tych dzieł literackich, które doczekały się w ciągu lat licznych filmowych inkarnacji. Warunek ten spełnia powieść autorstwa bengalskiego pisarza Sarata Chandry Chattopadhyaya (wym. Śarat Ćandra Ćattopadhjaj) zatytułowana *Devdas*, wydana w 1917 roku, która doczekała się tak wielu bezpośrednich i pośrednich ekranowych wersji, że nawet skrupulatni kronikarze mają problem z kompletnym ich wyliczeniem.

Poszukując kryteriów, które pomogłyby mi w wyborze tych spośród kilkunastu filmowych adaptacji powieści Chattopadhyaya, które warto byłoby poddać analizie, trafiłam na interesującą wypowiedź Bimala Roya (wym. Roj). Był on asystentem reżysera P.C. (Pramathesh Chandra, wym. Pramathēs Ćandra) Barui podczas podwójnej – bengalskiej (1935) i zrealizowanej w hindi (1936) – ekranizacji *Devdasa*, a następnie w 1955 roku stworzył własną wersję tej opowieści. W jednym z wywiadów Roy zauważył:

W naszym kraju istnieje tendencja do oceniania tego typu filmów poprzez porównanie ich wyłącznie z ich wcześniejszymi wersjami, nie zaś z oryginałem literackim. Jak wielu widzów przywiązuje wagę do uważnego odczytania tego, co napisał Sarat Chandra, wybierając się na seans ukazujący filmową wersję jednej z jego opowieści?<sup>2</sup>

Opinię tę wiele lat później potwierdziła Heidi Pauwels – redaktorka obszernego tomu poświęconego związkom pomiędzy indyjską literaturą i kinem bollywoodzkim – pisząc we *Wstępie*:

Wiele dyskutowano w prasie popularnej na temat ostatniego sukcesu filmu *Devdas* w reżyserii Sanjaya Leeli Bhansaliego (wym. Sandżaj Lila), który był remake’em klasycznego filmu Bimala Roya z 1955 roku. Niewiele wówczas powiedziano o pochodzącej z 1917 roku powieści Sarata Chandry Chattopadhyaya, na której film się opierał, choć powieść była doceniana w momencie publikacji, a jej sukces wśród bengalskich czytelników przyczynił się bezpośrednio do jej kariery w świecie filmowym. Całościowa analiza niezwykle obecnie płodnego fenomenu *Devdasa* wymaga zakorzenienia w wiedzy dotyczącej jej tekstualnego składnika<sup>3</sup>.

Choć Pauwels myli się, uznając film Bhansaliego za remake filmu Roya, gdyż sposób konstruowania przez reżysera fabuły opierał się na połączeniu pomysłów zaczerpniętych w równym stopniu z dzieł Barui i Roya, to nie sposób nie zgodzić

<sup>2</sup> Bimal Roy, *Filming Sarat Classics*, w: *Bimal Roy: A Man of Silence*, red. Rinki Bhattacharya, Indus, New Delhi 1994, s. 32.

<sup>3</sup> Heidi Pauwels, *Introduction*, w: *Indian Literature and Popular Cinema. Recasting classics*, red. Heidi R.M. Pauwels, Routledge, London–New York 2007, s. 4.

się z tezą dotyczącą pomijania zarówno w odbiorze, jak i ocenach filmu jego pierwowzoru literackiego.

Zacytowane opinie, wyrażone niezależnie przez Roya i Pauwels, stały się dla mnie jednym z impulsów skłaniających do ponownego przyjrzenia się literackiemu oryginałowi, a następnie odnalezienia tych jego filmowych adaptacji, z których pierwszą można by było uznać za zmitologizowaną w ramach popkultury wersję opowieści o Dewdasie, druga natomiast byłaby bliższa realiom opisanym przez Chattopadhyaya, a jednocześnie uwzględniałaby przemiany kulturowe, jakie zaszły i wciąż zachodzą w społeczeństwie indyjskim. Innym kluczowym warunkiem było znalezienie ekranowych adaptacji powieści, do których także Czytelnik będzie miał dostęp. Przeszkodą była tu zarówno odmienność językowa, jak i wieloletnia nieobecność indyjskich produkcji w międzynarodowym obiegu. Dopiero na fali „mody na Bollywood” zaistniałej na początku XXI wieku filmy produkowane w Indiach przekroczyły granice i zadomowiły się w kinach na całym świecie, zyskując rzesze wiernych fanów. Toteż szukając bohaterów niniejszego eseju, należało sięgnąć po stosunkowo nowe produkcje<sup>4</sup>.

Pierwszą z nich jest klasyczny, ponadtrzygodzinny *masala movie* (specyficzny gatunek filmu indyjskiego wypełniony licznymi piosenkami i skomplikowanymi układami choreograficznymi, w którym można odnaleźć zarówno wątki tragiczne, jak i motywy skłaniające widzów do śmiechu) wyreżyserowany w 2002 roku przez Sanjaya Leelę Bhansaliego. Drugą zaś stanowi dzieło Anuraga Kashyapa (wym. Kaśjap), zafascynowanego włoskim neorealizmem i twórczością Quentina Tarantino, z 2007 roku zatytułowane *Dev.D.* Premiery obu analizowanych filmów dzieli zaledwie pięć lat, ale w warstwie konstruowania narracji, rozłożenia akcentów i wygrywania preferowanych znaczeń oddala je od siebie przepaść, która wydaje się równie niemożliwa do zniwelowania jak różnica postaw twórczych i estetyki preferowanej przez ich autorów.

Nim przejdę do analizy obu filmów, warto, bym pokrótce przedstawiła osobę Sarata Chandry Chattopadhyaya i fabułę literackiego pierwowzoru będącego podstawą obu współczesnych adaptacji.

Sarat Chandra Chattopadhyay to postać niezwykle w dziejach literatury indyjskiej. Swoją popularnością w kraju przyćmił pochodzącego z Indii noblistę w dziedzinie literatury, Rabindranatha Tagore’a (wym. Tagor). Chattopadhyay był pierwszym indyjskim literatem, który zajmował się pisanem zawodowo, a poczytność jego dzieł zapewniła mu dostatnie życie w luksusowej willi w wiosce Samta położonej nieco ponad siedemdziesiąt kilometrów od Kalkuty w zachodniobengalskim okręgu Haura. Gdy ukazały się jego pierwsze utwory – pisa-

---

<sup>4</sup> W moim eseju odwołuję się także do dwóch innych wersji *Devdas*a uznanych za adaptacje klasyczne: P.C. Barui z 1936 i Bimala Roya z 1955 roku. Pierwsza jest dostępna w serwisie YouTube z angielskimi napisami, drugą także można zobaczyć za pośrednictwem YouTube, ale zamieszczona tam wersja nie ma wgranych napisów.

ne w 1903 roku, lecz opublikowane w odcinkach w kalkuckich gazetach dopiero w drugim dziesięcioleciu XX wieku – czytelnicy byli przeświadczeni, że ich autorem jest piszący pod pseudonimem noblista Tagore. Przekonanie to może się wydawać o tyle zaskakujące, że trudno sobie wyobrazić twórców tak skrajnie różniących się pod względem pochodzenia i reprezentowanej kultury literackiej jak Sarat Chandra Chattopadhyay i Rabindranath Tagore.

Chattopadhyay pochodził z ubogiej, niewykształconej rodziny i miał niezwykłą wrażliwość na nierówności społeczne, które uczynił głównym tematem swoich utworów. Nigdy nie ukończył studiów z powodu braku środków finansowych, a jego powieści ocenia się raczej w kategoriach realizmu społecznego niż intelektualnej eseistyki. W przeciwieństwie do Chattopadhyaya Rabindranath Tagore wywodził się z rodziny intelektualistów wysoko stojącej w społecznej hierarchii ówczesnych Indii, był znakomicie wykształcony, a jego utwory, poza wrażliwością społeczną, cechuje także niezwykła maestria językowa. To jednak proza Chattopadhyaya, a przede wszystkim powieść *Devdas*, zawładnęła sercami masowej publiczności, stając się najbardziej popularną i rozpoznawalną historią w dziejach współczesnej literatury indyjskiej, choć niekoniecznie najbardziej cenną przez krytyków i teoretyków literatury. Biorąc pod uwagę powyższe fakty, warto rozważyć, co zadecydowało o popularności powieści o Dewdasie Mukherdźim, przyczyniając się do jej wielokrotnego przenoszenia na ekran i zapewniając autorowi trwałe miejsce w pantheonie indyjskiej kultury popularnej.

Wielką siłą *Devdasa* jest prostota i zwięzłość, a także wyraziście nakreślone osobowości poszczególnych postaci. Chattopadhyay potrafił w prostych słowach wyrazić niezwykle złożone charaktery swoich bohaterów. Podstawową metodą kreacji stało się ukazanie natury głównych protagonistów poprzez ich czyny, a także wypowiedzi, w których wyrażają oni wprost swoje uczucia i przekonania. Nie ma w *Devdasie* miejsca na wielostronicowe charakterystyki przeżyć i rozterek bohaterów czy skomplikowane psychologiczne analizy ich czynów. Są natomiast proste, zwięzłe frazy wyraziście portretujące postaci. Cecha ta uwidacznia się już w pierwszych zdaniach powieści, gdy zostaje nakreślony wizerunek małego Dewdasa Mukherdźiego:

(...) siedział w rogu szkolnej klasy na wysłużonej, starej macie z tabliczką w dłoni i wyrazem znudzenia wypisanym na twarzy. Zamknął oczy, ponownie je otworzył, rozprostował nogi, ziewnął i rozmyślał o dostępnych możliwościach. Błyskawicznie zdecydował, że nie ma sensu marnować całego popołudnia, tkwiąc bezczynnie w klasie, miał przemierzać pola i puszczać latawce. W jego żywym umyśle plan zdawał się nabierać kształtów (s. 1).

Na nieco ponad stu stronach zawarł Chattopadhyay historię tragicznej miłości, niezrozumienia, bezradności wobec wymogów społecznych i wzorców kulturowych, poświęcenia i autodestrukcji. Stworzył zatrważający wizerunek upodlenia i przejmujący obraz tęsknoty za niespełnioną miłością. Odmalowana przez bengalskiego pisarza historia dzięki swojej prostocie i wyrazistości znakomicie

nadawała się do ponownego opowiadania tym, którzy nie mogli samodzielnie jej przeczytać. W ten sposób dzieje swoistego trójkąta miłosnego rozgrywającego się pomiędzy dobrze urodzonym i należącym do kasty braminów Dewdasem Mukherdżim, pochodzącą z niższej warstwy społecznej Parwati Ćakrawarti, której ojciec – mający kawałek ziemi i zajmujący się odprawianiem rytuału *pudża*<sup>5</sup> – jest sąsiadem rodziny Mukherdżi, oraz Ćandramukhi – prostytutką poznaną przez Dewdasa w czasie jego pobytu w Kalkucie – stały się jedną z najpopularniejszych opowieści we współczesnej kulturze indyjskiej. Postaci te zostały splecione z sobą w skomplikowaną sieć wzajemnych relacji, której centrum stanowi Dewdas – mężczyzna o słabym charakterze, często używający przemocy i popadający w alkoholizm, z którego nie potrafi go wyzwolić żadna z dwóch zakochanych w nim kobiet. Corey Creekmur zauważa jednak, że P.C. Barua – reżyser potrójnej adaptacji *Devdasa* zrealizowanej w językach bengali, hindi i asamskim – „sugeruje, że, pomijając tytuł, to przede wszystkim historia Paro”<sup>6</sup>. Dlatego w jego filmie właśnie jej postać otwiera i zamyka narrację. Istotnie, uważna lektura powieści przekonuje, że to historia nie tylko Dewdasa, nie należy jej jednak automatycznie traktować jako skupionej wyłącznie wokół Parwati.

Parwati (Paro) to pierwsza, dziecięca miłość Dewdasa (Dewa). Dziewczyna, z którą – ze względu na dzielącą ich pozycję społeczną – Dew nie może się ożenić i bez której jednocześnie nie potrafi żyć. Sprzeciw rodziny Mukherdżi wobec związku Dewdasa i Paro nie zostaje przez młodzieńca przewyżniony. Pomimo stałości uczuć Paro – które przetrwały lata pobytu Dewdasa w Kalkucie, dokąd wyjechał na studia – i jej poświęcenia prowadzącego do złamania reguł obyczajowych nie potrafi on stanąć w obronie ich związku. Pozbawiony, przez własną słabość, ukochanej popada w alkoholizm i rzuca się w wir nocnego życia Kalkuty, dokąd ucieka z rodzinnego domu. To właśnie w Kalkucie podczas jednej z nocnych eskapad w towarzystwie swojego współlokatora Ćunnilala Dewdas poznaje Ćandramukhi (Ćandrę) – kurtyzanę i niezwykłą kobietę. Ćandramukhi nie należy do grona podrzędnych prostitutek, lecz jest luksusową panią do towarzystwa, dysponującą znacznym majątkiem, która od pierwszego wejrzenia – i pierwszego poniżenia – zakochuje się w Dewdasie.

Tragizm tej opowieści polega na tym, że żadna z kochających Dewa kobiet nie może go uratować przed nim samym, jego nałogiem, niestałością, brakiem charakteru i cechującą go gwałtownością. Parwati, pozbawiona nadziei na upragniony z nim związek, zgadza się wyjść za mąż za wdowca z wyższej kasty,

---

<sup>5</sup> Rytuał uczczenia jednego lub kilku bogów oraz duchowego wymiaru jakiegoś wydarzenia jest odprawiany ku czci zmarłych, z okazji narodzin potomka lub przed wyruszeniem w daleką podróż zarówno w domach, jak i w świątyniach, przyjmuje różne formy, może mieć wymiar indywidualny lub zbiorowy.

<sup>6</sup> Corey K. Creekmur, *Remembering, Repeating, and Working through “Devdas”*, w: *Indian Literature and Popular Cinema...*, dz. cyt., s. 183.

niwelując tym samym różnicę społeczną dzielącą ją od Dewdasa, ale jednocześnie ustawiając między nimi mur nie do pokonania, wyznaczony przez przysięgę małżeńską. Jest to mur podwójny, gdyż konsekwencją zawartego przez Parwati małżeństwa jest ostateczne rozłączenie kochanków ze względu na obowiązujący w ówczesnej kulturze indyjskiej obyczaj uniemożliwiający wdowie ponowne zamążpójście. Toteż nawet w przypadku śmierci znacznie od niej starszego męża Parwati nigdy już nie mogłaby połączyć swoich losów z Dewem<sup>7</sup>. Čandramukhi – nieustannie odtrącana przez Dewdasa czującego obrzydzenie do jej profesji – postanawia zmienić swoje życie i porzuca dotychczasowe zajęcie. Pozbawiona dochodów, decyduje się na wyjazd z Kalkuty i osiada w niewielkiej wiosce Aśwathadźhuri, w której cieszy się szacunkiem współmieszkańców nieświadomych jej przeszłości. Koniec Dewdasa jest tragiczny – umiera samotnie, wycieńczony nałogiem i odnawiającą się chorobą, przed bramą domu, w którym mieszka Parwati wraz ze swoim mężem.

Wydawać by się mogło, że tak zarysowana postać nie zyska przychylności czytelników ani widzów. Okazało się jednak, że zarówno jedni, jak i drudzy wzięli sobie do serca apel wystosowany przez Chattopadhyaya w końcowych partiach powieści:

Nie mam pojęcia, co się stało z Parwati po tych wszystkich latach. Zresztą nie chciałbym wiedzieć. Czasami jednak naprawdę żal mi Dewdasa. Po przeczytaniu tej historii być może poczujecie to samo co ja. Mogę powiedzieć tylko jedno. Jeśli kiedykolwiek zdarzy ci się natrafić na nieszczęsnego, pozbawionego zasad łotra, takiego jak Dewdas, proszę, pomódl się za jego duszę. Módl się o to, żeby, cokolwiek się stanie, nigdy nie spotkała go taka nieszczęsna śmierć, jakiej doświadczył Dewdas. Śmierć jest nieunikniona, ale w momencie ostatecznym przynajmniej ktoś jeden powinien serdecznym gestem przygłodzić jego brwi, jedna troskliwa, kochająca osoba powinna powiedzieć mu do widzenia na wieki – powinien umrzeć, widząc choć jedną łzę zapadającą mu w pamięć (s. 128).

Apel pisarza trafił zarówno do czytelników, jak i do widzów, a także do twórców kolejnych filmowych adaptacji. Czym Dewdas – mężczyzna manifestujący od wczesnego dzieciństwa brutalność połączoną z okrucieństwem i poczuciem wyższości, które powinny uczynić z niego postać odstręczającą – zaskarbił sobie sympatię widzów, pozwalającą od lat wciąż na nowo współczuć jego losowi? Tajemnica zdaje się tkwić w sposobie konstruowania kolejnych ekranowych wersji historii Dewa, a także w doborze aktorów wcielających się w jego rolę.

Heidi Pauwels twierdzi, że każda adaptacja to

(...) nic innego jak ponowne opowiedzenie istotnych narracji danej kultury, co pozwala negocjować zawartość dziedzictwa kulturowego i wiele mówi na temat postkolonialnego projektu wiodącego ku nowoczesności<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Por. Grażyna Stachówna, *Bengalska love story. Dewdas literacki i filmowy*, w: *Nie tylko Bollywood*, red. Grażyna Stachówna, Przemysław Piekarski, Korporacja Ha!art, Kraków 2009, s. 68.

<sup>8</sup> Heidi Pauwels, *Introduction*, w: dz. cyt., s. 1.

Jak zauważyło wielu badaczy, powieść Chattopadhyaya odgrywała i nadal odgrywa w kulturze indyjskiej rolę niemal równą pozycji mitów religijnych. Corey Creekmur przyznaje, że „nieustanna produkcja kolejnych wersji *Devdasa* zachęciła do rozważania jego funkcji jako jednego z głównych mitów nowoczesnych Indii”<sup>9</sup>. Zdaniem znakomitej badaczki indyjskiego kina Gayatri Chatterjee (wym. Gajatri Ćatterdzi) jest to mit „samowyniszczającego się miejskiego bohatera”<sup>10</sup>. Ta mitotwórcza rola powieści z początku XX wieku została więc odnotowana przez większość badaczy, którzy analizowali historię opisaną przez Chattopadhyaya i jej filmowe wcielenia. Niewątpliwym wzmocnieniem funkcji mitotwórczej była dostrzeżona przez krytyków i teoretyków zależność pomiędzy losami Dewa i prywatnymi historiami aktorów odtwarzających jego postać na ekranie.

W 1935 roku P.C. Barua zrealizował bengalską wersję *Devdasa*, obsadzając siebie w roli głównej. Shoma A. Chatterji – autorka opracowania poświęconego reżyserowi – cytuje słowa Ashisa Nandyego, według którego Barua na ekranie „nie stworzył Dewdasa – on był Dewdasem”<sup>11</sup>. Następnie przywołuje tragiczną historię reżysera, który po zdiagnozowaniu u niego gruźlicy także pogrążył się w alkoholizmie. Zdaniem Chatterji wizerunek stworzony przez Baruę na ekranie miał niezwykłą moc oddziaływania i spowodował, że dla bengalskiej publiczności „Dewdas stał się synonimem aktora, który wcielał się w niego na ekranie”<sup>12</sup>. W 1936 roku na ekrany weszła druga wyreżyserowana przez Baruę adaptacja powieści, tym razem dostępna szerszej publiczności, gdyż zrealizowana w hindi. W rolę Dewa wcielił się w niej Kundan Lal Saigal (wym. Sajgal). Jego historia była niemal pełnym odzwierciedleniem dziejów postaci, jaką zagrał. Szerokim kręgom widzów znane były problemy alkoholowe aktora i pieśniarza, który zmarł wyniszczony nałogiem jedenaście lat po zagraniu Dewdasa, mając zaledwie czterdzieści dwa lata. W swej adaptacji Barua zaakcentował przede wszystkim wpływ wielkomiejskiego środowiska na upadek Dewdasa<sup>13</sup>. Zrealizowana w okresie intensywnych przemian zachodzących w Indiach, naznaczonych masową migracją ludności wiejskiej do miast, opowiadała historię, z którą wielu widzów mogło się identyfikować, sięgając do swych osobistych do-

<sup>9</sup> Corey K. Creekmur, *Remembering, Repeating...*, dz. cyt., s. 174.

<sup>10</sup> Gayatri Chatterjee, *Awara*, Penguin Books India, New Delhi 2003, s. 62.

<sup>11</sup> Shoma A. Chatterji, *Pramathesh Chandra Barua. The Crownless Prince, the Eternal Devdas*, Wisdom Tree, New Delhi 2008, s. 99. Zob. także: Ashis Nandy, *Invitation to an Antique Death: The Journey of Pramathesh Barua as the Origin of the Terribly Effeminate, Maudlin, Self-destructive Heroes of Indian Cinema*, w: *Pleasure and the Nation: The History, Politics, and Consumption of Public Culture in India*, red. Rachel Dwyer, Christopher Pinney, Oxford University Press, New Delhi 2002.

<sup>12</sup> Tamże, s. 100.

<sup>13</sup> Por. Ashis Nandy, *The City as the Invitation to an Antique Death: Pramathesh Chandra Barua and the Origins of the Terribly Effeminate, Maudlin, Self-destructive Heroes of Indian Cinema*, w: tegoż, *An Ambiguous Journey to the City: The Village and Other Odd Ruins of the Self in the Indian Imagination*, Oxford University Press, New Delhi–New York 2001.

świadczeń. To tętniąca życiem Kalkuta oddala Dewdasa od ukochanej, pogłębiając jednocześnie jego samolubność, brutalność i skłonności autodestrukcyjne. Barua w obu wersjach wyraźnie sugeruje, że Dewdas początkowo walczy z pokusami wielkiego miasta, ale wobec kolejnych niepowodzeń i konfliktu z ojcem ulega im, by ostatecznie całkowicie się w nich zatracić, doprowadzając do swego tragicznego końca. Toteż druga połowa filmu jest wypełniona scenami przedstawiającymi pijaństwo Dewa, który nieustannie wygłasza tyrady z pretensjami do całego świata. Barua i Saigal stworzyli głęboko poruszający obraz samoupodlenia człowieka, a widzowie indyjscy – podchodzący do każdego filmu niezwykle emocjonalnie – współczuli Dewdasowi, P.C. Barui i K.L. Saigalowi, a poniekąd także sobie samym.

W 1955 roku Bimal Roy w swojej adaptacji *Devdasa* w roli tytułowej obsadził Dilipa Kumara, który był wówczas nazywany „królem tragedii”, gdyż wcielał się często w postaci melancholijnych młodzieńców. Prawdziwą jednak tragedię, która poruszyła całe Indie, przeżył prywatnie. W 1947 roku na planie filmu *Shaheed* (wym. Śahid) poznał piękną aktorkę Kamini Kaushal (wym. Kouśal). Uczucie, które ich połączyło, pozostało równie niespełnione jak miłość Dewa i Parwati. Spotkało się ono z gwałtownym protestem ze strony brata aktorki, a dodatkową przeszkodą w jego realizacji była skomplikowana sytuacja osobista Kaushal, która nim poznała Kumara, zgodziła się przejąć obowiązki swojej przedwcześnie zmarłej siostry i zamieszkać z jej mężem i małymi dziećmi. Adaptacja z 1955 roku niejako podąża śladami tej historii, gdyż Roy mniej skupia się na wpływie metropolii na przemianę bohatera, a wyraźniej akcentuje jego ułomności – niezdecydowanie, słaby charakter, brak umiejętności sprzeciwienia się tradycji w obronie swego szczęścia – i konflikt zrodzony z konserwatywnych przekonań indyjskiego społeczeństwa.

Dewdas wykreowany przez Dilipa Kumara jest postacią autentycznie tragiczną, jego brutalność jest mniej instynktowana, niż sugeruje to pierwowzór literacki, a jej źródło leży raczej w bezsilności bohatera. Okaleczenie Paro przez Dewa-Saigala to wymierzenie dziewczynie kary za próżność, a jednocześnie skarcenie jej za to, że nie poddała się biernie swojemu losowi, oczekując na Dewdasa, lecz zgodziła się na zaaranżowane przez rodzinę małżeństwo. Rana zadana przez Dewa-Kumara to akt autodestrukcji. Uderzając Paro, bohater sam się biczuje, niszczy to, co uważa za najcenniejsze. Te dwa sposoby portretowania Dewdasa zapadły w pamięć widzowi i były wielokrotnie odgrywane przez kolejnych aktorów w następnych adaptacjach powieści Chattopadhyaya. Także w filmach, które jedynie pośrednio nawiązywały do literackiego oryginału, odczytywano bohaterów poprzez życie prywatne grających ich aktorów lub poprzez tragiczne losy innych twórców filmowych. Stało się tak w przypadku *Kaagaz ke Phool* (wym. Kagaz ke Phul, *Papierowe kwiaty*, 1959) zrealizowanego przez Guru Dutta (wym. Dat). Nie tylko reżyserował on ten film, ale także zagrał w nim rolę



głównego bohatera, reżysera przystępującego do ekranizacji *Devdasa*, który – nie potrafiąc zwalczyć problemów osobistych i zawodowych – popada w chorobę alkoholową<sup>14</sup>.

W tym kontekście obsadzenie w 2002 roku przez Sanjaya Leelę Bhansaliego w roli Dewdasa pozbawionego nałogów i prowadzącego szczęśliwe życie rodzinne Shah Rukha Khana (wym. Śarukh) wywołało zrozumiałe zdziwienie, a nawet protesty ze strony branży filmowej. Jak jednak zauważa w swojej analizie filmu Corey Creekmur, także ten wybór okazał się znaczący, gdyż

(...) komiczny narcyzm i próżność Shah Rukha Khana, często idąca w parze z jego ostentacyjnym obnoszeniem się z najnowszą modą, były już doskonale wypracowanymi cechami charakteryzującymi jego ekranowych bohaterów w momencie, gdy przyjmował tę rolę. Jednocześnie ta autoironiczna jakość czyniła z jego fircykowego Dewdasa postać bardziej karykaturalną niż wcześniejsze wcielenia tego bohatera<sup>15</sup>.

Widzowie pokochali Khana-Dewa, a film odniósł oszałamiający sukces komercyjny. W jego interpretacji jest wiecznym chłopcem, z oczami często wypełnionymi łzami, stale pokrzywdzonym przez los, któremu – we własnym mniemaniu – nieustannie próbował się przeciwstawiać. Znamienna jest pod tym względem scena powtórzona w filmie dwukrotnie, w której Dewdas deklaruje swoją niezgodę, wypowiadając wielokrotnie słowo: „Protestuję!”. Postawa i mina Dewa nie są jednak przekonujące, gdyż zachowuje się on jak dziecko powtarzające niczym mantrę jeden wyraz i wierzące w jego magiczną moc sprawczą. Przecież to nie słowa, lecz czyny mogłyby doprowadzić do zmiany, lecz na nie Dew zbyt długo nie potrafi się zdobyć. Słyszac z daleka kłótnię młodzieńca z ojcem i widząc jego przygotowania do opuszczenia domu, matka Parwati mówi: „Dew porzuca dom. To próba zarówno dla niego, jak i dla ciebie. (...) Zabierze cię z sobą czy zostawi tutaj? Jeśli cię zostawi, weźmiesz ślub, który dla ciebie zaplanowałam”. Dew odjeżdża samotnie.

Kilka lat później, gdy Dewdas spotyka zamężną już Parwati po pogrzebie swojego ojca, czyni jej wyrzuty, umacniając swój wizerunek mężczyzny opuszczonego przez ukochaną. Nadal nie potrafi się odciąć od dzieciństwa, pokazuje więc Paro swoje „skarby” – przedmioty, które ukradkiem jej zabierał, a teraz ostentacyjnie zwraca. Wreszcie gdy Paro prosi go, aby zerwał z nałogiem, i mówi, że „Człowiek może zrobić, co tylko zechce”, on odwraca sytuację, pytając ją: „Uciekniesz dzisiaj ze mną?” Próbuje w ten sposób udowodnić jej, że każdy człowiek jest uwikłany w sieć różnych zależności, ale jednocześnie rozgrzesza się z braku woli do zerwania z nałogiem.

<sup>14</sup> Życie Guru Dutta zostało naznaczone nieszczęśliwym małżeństwem i alkoholizmem zarówno jego, jak i jego żony, aktorki Geety Dutt (wym. Gita), a wreszcie prawdopodobnie samobójczą śmiercią w wyniku przedawkowania leków i alkoholu, na którą wpływ miało także niepowodzenie filmu *Papierowe kwiaty*.

<sup>15</sup> Corey K. Creekmur, *Remembering, Repeating...*, dz. cyt., s. 186.



Film Sanjaya Leeli Bhansaliego jest próbą wykreowania zmitologizowanego wizerunku świata z 1917 roku, stworzenia na ekranie magicznej iluzji, za którą tęsknią indyjscy widzowie żyjący w coraz bardziej przeludnionym kraju i szukający w kinie zapomnienia. Pokazana na

ekranie rzeczywistość to magiczne Indie z bollywoodzkiego snu<sup>16</sup>. Film utrwała ten aspekt mitu o Dewdasie, który wiąże się z niemożliwą do pokonania przepaścią dzielącą sielską indyjską wieś od nieprzyjaznego, modernistycznego miasta wchłaniającego bohatera i pogłębiającego jego upadek. Dewdas, opuszczając dom, oddala się od tradycyjnych wartości, a to wiąże się nieuchronnie z utratą niewinności i upadkiem. Miejska część historii Dewdas to opowieść o postępującej destrukcji psychicznej i fizycznej. Umierający przed domem Paro Dew w niczym nie przypomina eleganckiego i pewnego siebie młodzieńca z początku filmu. Ostatnia scena wydaje się także wizualną deklaracją reżysera wypełniającego ostatni apel Chattopadhayaya – Dewdas nie umiera samotnie, towarzyszy mu wiele wzruszonych serc w sali kinowej. Należą one do widzów, którzy tęsknią za baśniowym światem, żyjąc na co dzień w rzeczywistości wykreowanej przez modernistyczny mit postępu, który okazał się daleki od obiecanego rajy nowoczesności.

Na tym tle postać wykreowana przez Abhaya Deola (wym. Abhaj) w kolejnej adaptacji *Dev.D* zrealizowanej przez Anuraga Kashyapa w 2007 roku rysuje się jako skrajne przeciwieństwo zarówno bohaterów kreowanych przez Saigala i Kumara, jak i Khana. Dew Deola jest nie tylko brutalny, gwałtowny i porywczy, ale także znacznie bardziej realistyczny w swoim upadku. Efekt ten został uzyskany przez reżysera dzięki uwspółcześnieniu historii bohatera z 1917 roku, a także zerwaniu z gatunkową formułą *masala movie* i zastąpieniu jej oryginalnymi, autorskimi strukturami narracyjnymi. W filmie *Dev.D* nie pojawiają się więc rozbudowane sceny choreograficzne. Towarzyszące bohaterom piosenki, podobnie jak w wersji Bimala Roya, komentują ich czyny i uczucia, dalekie są jednak od barokowej estetyki muzyczno-tanecznej znanej z bollywoodzkich hitów początku XXI wieku. W realistycznym dziele Kashyapa tworzona w ten sposób metafora nie odegrałaby swojej roli. Jego bohaterowie mówią wprost nie tylko o swoich uczuciach, ale także fantazjach erotycznych. Postać kreowana przez Deola to współczesny młody Indus, obywatel świata, wykształcony w Londynie, świadomy własnych potrzeb i nieulegający przymusowi tradycji.

<sup>16</sup> Por. Grażyna Stachówna, *Czymże jest życie bez marzeń? – filmowa twórczość Sanjaya Leeli Bhansaliego*, w: *Bollywood – prawdy i mity*, red. Grażyna Stachówna, Katarzyna Magiera, „Studia Filmoznawcze”, t. 32, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 40.

Anurag Kashyap, nie chcąc kreować kolejnej baśniowej wizji świata z ubiegłego wieku, mógł podążać jedną z dwóch ścieżek adaptacyjnych: przedstawić na ekranie realia Indii pierwszego dwudziestolecia XX wieku i odmalować je z ostrością podobną do tej, która cechowała film *Roya*, lub dokonać całkowitego uwspółcześnienia historii Dewdasa, wykorzystując ją jako poręczną metaforę współczesnych problemów społecznych i obyczajowych. Decydując się na drugie rozwiązanie, wprowadził do oryginalnej fabuły wiele zmian: usunął z niej struktury minionego świata i wprowadził w ich miejsce te należące do XXI wieku, przeniósł akcję z bengalskiej wsi do wioski pendżabskiej, a w konsekwencji usytuował sceny miejskie nie w Kalkucie, lecz w Delhi. Zmienił także imiona bohaterów: Paro to skrót od imienia Parminder, a Ćanda to pseudonim przyjęty przez młodą Induskę Leni pod wpływem fascynacji filmową adaptacją *Devdasa* w reżyserii Sanjaya Leeli Bhansaliego.

W filmie Kashyapa rozstanie Dewa z Paro nie wiąże się z oporem rodziny, lecz jest spowodowane porywcznością bohatera. Podслушując rozmowę znajomych Paro, Dew dowiaduje się, że dziewczyna nie była mu wierna i, nie czekając na wyjaśnienia, natychmiast z nią zrywa. Motyw niewierności Parwati był stale obecny także w poprzednich adaptacjach *Devdasa*, jak również w literackim oryginale, przybierał w nich jednak odmienną postać. Zdrada Parwati wiązała się z jej zgodą na ślub z innym mężczyzną, podczas gdy tym razem Paro zostaje oskarżona o zdradę cielesną, będąc panną. Choć oskarżenie jest niesłuszne, Dew, także wcześniej niestroniący od alkoholu, popada w nałóg i oddala się od ukochanej. Paro z 2007 roku nie jest tą samą Parwati, którą od lat oglądali na ekranach widzowie. To już nie całkowicie oddana bohaterowi kobieta, lecz wygadana młoda dziewczyna, która mimo niesłusznego posądzenia o zdradę zachowuje dla Dewa ciepłe uczucia, ale jednocześnie odważnie układa sobie życie na nowo. Również Ćanda różni się od poprzednich ekranowych wcieleń. To młoda dziewczyna, która pada ofiarą coraz bardziej rozpowszechniającej się w Indiach swobody obyczajowej. Wyrzucona z domu po tym, jak do internetu przedostał się film ukazujący ją w niedwuznacznej sytuacji z mężczyzną, zostaje zwerbowana do jednego z burdeli w Delhi, gdzie świadczy wyrafinowane usługi jako *call girl* i *cosplay erotic*, starając się zachować wewnętrzną nietykalność<sup>17</sup>.

W filmie *Dev.D* w sposób najbardziej wyrazisty zostaje ukazana opisana w powieści różnica pomiędzy dwiema bohaterkami. W tekście Chattopadhyaya definiują ją słowa Dewdasa, który podczas ostatniego spotkania z Ćandramukhi zauważa, że choć Ćanda i Paro są do siebie pod pewnymi względami podobne, dzielą je też znaczące różnice. Zdaniem powieściowego Dewa Paro jest dumna i wyniosła, bezinteresowna i nieprzewidywalna, niecierpliwa, szanowana i kocha-

---

<sup>17</sup> Określenie „wewnętrzna nietykalność” wyraża stosunek Leni do swojej profesji. Dziewczyna traktuje klientów i ich potrzeby ironicznie, starając się zachować dystans do swego nocnego wcielenia, nie jest przy tym bynajmniej uosobieniem niewinności.

na przez wszystkich, podczas gdy Ćandramukhi jest łagodna i powściągliwa, cicha i rozsądna, opanowana, pogardzana przez wszystkich i niekochana przez nikogo<sup>18</sup>.

W powieści nigdy nie doszło do spotkania obu bohaterek, pojawia się ono natomiast w większości adaptacji filmowych. Na ogół reżyserzy sytuują je w drugiej części swoich filmów, a Bhansali znacznie rozbudowuje ten wątek, ukazując zawarcie przyjaźni pomiędzy Paro i Ćandramukhi. Także pod tym względem film Kashyapa różni się od dzieł poprzedników. Obie bohaterki spotykają się w scenie podróży pociągiem, umieszczonej niemal na początku filmu, a następnie powtórzonej w połowie seansu, dzięki czemu widz może się zorientować w chronologii wydarzeń. Paro jedzie wówczas do Delhi, aby wysłać Dewowi mailem swój fotograficzny akt, a Leni, po ucieczce z wiejskiego zesłania, wyrusza na spotkanie ze swoim nowym życiem, nie wiedząc jeszcze, że przypadnie jej w udziale rola prostytutki. Obie dziewczyny uległy erotycznym fantazjom swych partnerów i obie zostały ukarane za seksualną otwartość: Paro, gdyż Dew usłyszał o jej rzekomym romansie z kolegą, uznał ją za wystarczająco rozwiązłą, by mogła się dopuścić zarzucanego jej czynu, Leni, gdyż sfilmowana z ukrycia intymna scena z jej udziałem stała się przebojem internetu, doprowadzając jej ojca do samobójstwa, a ją samą skazując na utratę domu. Nieświadome swej przyszłości bohaterki uśmiechają się do siebie nawzajem, nie wiedząc, że już wkrótce ich losy splecą się w niezwykle sposób.

W tym samym roku, w którym *Dev.D* wszedł na ekrany w Indiach, Corey Creekmur, nie znając najnowszej adaptacji powieści Chattopadhyaya, stwierdzał:

To, czy mit Dewdasa utrzyma swoją moc w XXI wieku, dopiero się okaże, można jednak podejrzewać, że kolejna wersja – prawdopodobnie wpisująca się raczej w tradycję nieoficjalnych remake'ów – będzie musiała odświeżyć tę historię dla współczesnej widowni w sposób zbliżony do tego, jak nieoczekiwane przemycanie postaci Dewdasa przez [Amitabha – dop. M.A. R.-K.] Bachchana [wym. Baććan] w jego rolach z lat siedemdziesiątych wstrząsnęło normami popularnego kina w Indiach<sup>19</sup>.

Choć Creekmur mylił się, wróżąc, że przemiany obejmą przede wszystkim filmy niebędące bezpośrednimi adaptacjami powieści, to miał niewątpliwie rację, że aby mit nie tylko przetrwał, lecz także nabrał nowej mocy, narracja obejmująca trójkąt bohaterów musi ulec znacznym przekształceniom. Tak stało się właśnie w filmie *Dev.D*.

Zmiana dokonana przez Anuraga Kashyapa nie wiąże się jedynie z uwspółcześnieniem realiów, ale przede wszystkim z odmiennym rozłożeniem akcentów. To już nie dzieje Dewdasa rozdartego między dwiema kobietami i nie – jak deklarował Barua – opowieść Parwati. *Dev.D* to historia młodzieńczej porywczowości, która prowadzi do rozstania oraz poniżenia i walki o własną tożsamość.

<sup>18</sup> Por. Saratchandra Chattopadhyay, *Devdas*, dz. cyt., s. 116 oraz dialogi z filmów *Devdas* z 1936 i 1955 roku.

<sup>19</sup> Corey K. Creekmur, *Remembering, Repeating...*, dz. cyt., s. 188.

Najnowsza adaptacja *Devdasa* staje się przede wszystkim narracją o Ćandramukhi, Paro zostaje w niej znacznie zmarginalizowana<sup>20</sup>. Decyzja reżysera, choć może się wydawać zaskakująca, jest uprawnioną logiką zawartą w pierwowzorze. W powieści Parwati najpierw ofiarowuje Dewdasowi miłość, która



wymaga od niego poświęceń, a następnie, gdy ich wspólna przyszłość okazuje się niemożliwa, darowuje mu współczucie i obietnicę przyszłej opieki. Parwati nie rozumie postępowania Dewdasa, w tym właśnie przejawia się jej niecierpliwość i duma. Ceniąc siebie, nie potrafi pogodzić się z odrzuceniem w imię zasad, których sama nie waha się złamać, gdy nocą odwiedza Dewdasa, aby wyznać mu miłość. W przeciwieństwie do niej Ćandramukhi, choć nie dotyczą jej zasady społeczne, nigdy nie przekracza norm. Przyjmuje swój los z pokorą, ale nie bezrefleksyjnie. Dlatego to w jej usta wkłada Chattopadhyay słowa kluczowe dla zrozumienia istoty powieści i jej fenomenu. Ćandra mówi Dewdasowi: „Czuję, że Parwati nigdy cię nie oszukała, to wszystko twoja wina” (s. 91). W tym zdaniu zawiera się przekonanie Ćandry, że to porywczność i słabość Dewdasa doprowadziły do tego, że niecierpliwa Parwati poczuła się odrzucona jego wyjazdem i postanowiła, powodowana urażoną dumą, zgodzić się na małżeństwo z bogatym wdowcem, wiedząc, że ta decyzja przysporzy cierpień i jej, i ukochanemu. To także dzięki wyjaśnieniom Ćandramukhi zarówno Dewdas, jak i ci spośród czytelników, którym trudno zrozumieć ogrom miłości ofiarowany przez obie bohaterki mężczyźnie tak słabemu i godnemu pożałowania jak on, mogą zrozumieć powody jej (i Parwati) oddania temu na pierwszy rzut oka odstręczającemu człowiekowi. Ćandra mówi bowiem:

Możesz być przystojny, ale nie to spowodowało, że się w tobie zakochała. Nie każdy potrafi docenić twój agresywny i arogancki czar. Ci, którzy tego dokonają, nigdy już nie nazwą serca swoim własnym. (...) Tylko ktoś, kto cię kochał wie, jak jesteś czarujący. (...) To piękno, które rzadko ukazuje się oczom. Rodzi się w cieniu najgłębszych pokładów serca, a następnie, gdy kończy się dzień, płonie na stosie i zmienia się w popiół (s. 92).

Chattopadhyay, charakteryzując Ćandramukhi, stwierdza, że „nie była to ani wstydliva, rumieniąca się panna młoda, ani nieobyta, naiwna dziewczyna” (s. 115), dlatego w jej usta wkłada przytoczone powyżej słowa. Powieściowa Ćandramukhi jest kobietą dojrzałą, nieco starszą od Dewdasa, w przeciwieństwie do

<sup>20</sup> Na dominację tej postaci w filmie Kashyapa wskazuje także Krzysztof Lipka-Chudzik. Por. tenże, *Passion for cinema. Twórczość filmowa Anuraga Kashyapa*, w: *Bollywood – prawdy i mity*, dz. cyt., s. 56.

Ćandy z filmu Anuraga Kashyapa, która jest uczennicą, młodszą od niego o kilka lat. Mimo to ona także okazuje się dojrzała od Paro. Odrzucona przez społeczeństwo, pogardzana i poniżona, potrafi lepiej niż pozbawiona trosk i kochana przez wszystkich Parminder zrozumieć złożoność uczuć dręczących Dewa.

Podczas ostatniego spotkania z Ćandramukhi powieściowy Dewdas oświadcza, że jeśli przyjdzie im się spotkać w innym życiu, nie będzie mógł się jej oprzeć. W powieści nazywa ją wówczas *bou*, co w języku bengalskim oznacza żonę. To przekonanie, wypowiedziane za pomocą odmiennych słów przez kolejne filmowe wcielenia Dewa, jest obecne we wszystkich ekranowych adaptacjach, ale dopiero reżyser *Deva.D* wyciągnął zeń wnioski wpływające na zwieńczenie fabuły filmu. Dew Kashyapa nie umiera w końcowej scenie, nie musi więc oczekiwać na spotkanie z Ćandą w przyszłym życiu, choć być może ich szczęście zostanie odsunięte w czasie, gdyż bohater będzie musiał ponieść konsekwencje śmiertelnego wypadku, który spowodował. Para bohaterów otrzymuje więc swoistą nagrodę za popełnione błędy – obietnicę wspólnego życia. Czy jednak będą potrafili dobrze wykorzystać daną im przez los szansę? Odpowiedź na to pytanie reżyser pozostawia widzowi.

Film Kashyapa wraca do klasycznych rozwiązań z lat trzydziestych, tyle że ukazuje je już w nowej postaci. Zarówno Dew, jak i Ćanda są wytworami nowego indyjskiego społeczeństwa, kwestionującego tradycję, promującego swobodę seksualną<sup>21</sup>, wystawiającego młodzież na pokusy oferowane przez wirtualny świat, powszechny dostęp do alkoholu i narkotyków. Zrealizowany w realistycznej manierze, bez bollywoodzkiego blichtru, z niemal wiwiskcyjną precyzją odsłania lęki, problemy i codzienność wielu młodych mieszkańców indyjskich metropolii. W tym filmie podział na wieś i miasto traci swoją ostrość. To raczej dostęp do wirtualnego, zglobalizowanego świata stanowi zagrożenie. Paro korzysta z internetu, aby zaspokoić erotyczne fantazje Dewa. Ćanda okrywa hańbą rodzinę, gdy jej życie intymne staje się atrakcją elektronicznych mediów. Globalna kultura przenikająca do codziennego życia mieszkańców Indii i obyczajowa transformacja społeczeństwa, w którym nadal funkcjonują relikty przemijającej tradycji (w filmie obrazowane przez poczucie honoru, które skłania ojca Ćandy do samobójstwa czy zgodę Paro na aranżowane małżeństwo) uzyskały w filmie Kashyapa interesującą oprawę wizualną utrzymaną we frenetycznej manierze teledysku, podzieloną na wyraźnie zaznaczone rozdziały, nawiązujące do manieri użytej przez Quentina Tarantino w filmie *Kill Bill* (2003).

*Devdas* był i pozostaje jedną z najistotniejszych kulturowo opowieści. Kolejne pokolenia odnajdują w powieści Sarata Chandry Chattopadhyaya obraz własnych lęków i problemów. Ta napisana prostym, bezpośrednim językiem his-

<sup>21</sup> O kierunkach przemian świadczy popularność takich filmów jak *Shuddh Desi Romance* (2013, reż. Maneesh Sharma), który pokazuje młodych ludzi decydujących się na zamieszkanie z sobą przed ślubem.

toria znakomicie poddaje się kolejnym interpretacjom, a jej mitotwórcza rola wydaje się niezagrożona także w nadchodzących latach.

### *Devdas*

R: P.C. Barua, S: P.C. Barua według powieści *Devdas* Sarata Chandry Chattopadhyaya, Z: Dilip Gupta, Sundhin Majumdar, Yusuf Mulji, M: Timir Baran, MO: Subodh Mitter, O: P.C. Barua (Dewdas), Chandrabati Devi (Ćandramukhi), Jamuna Barua (Parwati), PR: Indie, 1935, 141’.

### *Devdas*

R: P.C. Barua, S: P.C. Barua, Kidar Nath Sharma według powieści *Devdas* Sarata Chandry Chattopadhyaya, Z: Bimal Roy, M: Rai Chand Boral, Pankaj Mullick, Timir Baran, MO: Subodh Mitter, O: K.L. Saigal (Dewdas), T.R. Rajakumari (Ćandramukhi), Jamuna Barua (Parwati), PR: Indie, 1936, 139’

### *Devdas*

R: Bimal Roy, S: Rajinder Singh Bedi, Nabendu Ghosh według powieści *Devdas* Sarata Chandry Chattopadhyaya, Z: Kamal Bose, M: Sachin Dev Burman, O: Dilip Kumar (Dewdas), Vyjayanti Mala (Ćandramukhi), Suchitra Sen (Parwati), PR: Indie, 1955, 159’

### *Devdas*

R: Sanjay Leela Bhansali, S: Sanjay Leela Bhansali według powieści *Devdas* Sarata Chandry Chattopadhyaya, Z: Binod Pradhan, M: Monty Sharma, Pios: Ismail Darbar, Prakash Kapadia, Sgr: Nitin Chandrakant Desai, MO: Bela Sehgal, O: Shah Rukh Khan (Dewdas), Madhuri Dixit (Ćandramukhi), Aishwarya Rai Bachchan (Parwati), PR: Indie, 2002, 183’

### *Dev.D*

R: Anurag Kashyap, S: Vikramaditya Motwane, Anurag Kashyap, Abhay Deol według powieści *Devdas* Sarata Chandry Chattopadhyaya, Z: Rajeev Ravi, M: Amit Trivedi, Sgr: Helen Jones, Sukant Panigrahy, MO: Aarti Bajaj, O: Abhay Deol (Dewdas), Kalki Koechlin (Leni), Mahie Gill (Paro), PR: Indie, 2009, 144’